

## *Disziplin und Geselligkeit: Die frühe Kunstgeschichte in Berlin – in und außerhalb der Universität*

### *Vorüberlegungen*

Die Geschichte einer bestimmten wissenschaftlichen Disziplin an einem bestimmten Ort eröffnet verschiedene Zugangsweisen. Ohne Weiteres könnte ›immanent‹ vorgegangen werden, also über die entstandenen Texte, die darin verwandten Begriffe, narrativen Strukturen und Bilder, möglicherweise auch über die Forschungstechniken und Darstellungsmedien, in denen sich das Selbstverständnis sowie das Werkkorpus der betreffenden Disziplin herausbildeten. Daneben wäre eine biografische Annäherung über die Exponenten des Fachs eine plausible Option; im Sinne des seit einiger Zeit erzielten wissenschaftsgeschichtlichen Konsenses hätte sie über den älteren »Leben und Werk«-Ansatz hinauszugehen und immer auch die sozialen und übrigen historischen Kontextparameter zu berücksichtigen.<sup>1</sup> Schließlich – und dies soll im hier vorliegenden Fall geschehen – lässt sich das Umfeld der Disziplin selbst in den Vordergrund rücken. Für den Fall der frühen Berliner Kunstgeschichte schlage ich vor, dies anhand von vier Sphären bzw. Standorten zu tun, die sich in folgender Matrix darstellen lassen:

	Epistemotope	Soziotope
lokal verankert	Universität, Akademie	Stadt (Zirkel, Vereine)
(prinzipiell) translokal	wissenschaftliche Disziplin	Staat (Hof, Bürokratie)

Ein derartiger Ansatz unterstellt keineswegs die kausale Herleitung der gewählten Themen und präsentierten Ergebnisse kunsthistorischer Forschungen allein aus den Kontextbedingungen; ein Institutionenreduktionismus wäre gerade für ein Fach wie die Kunstgeschichte, deren Selbstverständnis und Arbeitspraxis ohne ›freischwebende‹, hermeneutisch-divinatorische Komponenten schlechterdings kaum vorstellbar wären, unangebracht. Wohl wird aber ange-

---

1 Gradmann 2009.

nommen, dass es jenseits dieser Inhalte und Thesen einen relevanten disziplinären Zusammenhang gab, der seinerseits gewissen politischen, institutionellen, sozialen und stadträumlichen Logiken unterlag.

Eine gerade in Deutschland übliche Sichtweise verortete Forschung und wissenschaftliches Arbeiten lange Zeit wie selbstverständlich an Universitäten, vermeintlich ebenso selbstverständlich in Fakultäten und Disziplinen aufgefächert, welche sich wiederum in nicht-ortsgebundenen Kommunikationszusammenhängen definierten und tendenziell auf weitere Binnendifferenzierung drängten. Diese wissenschaftsgeschichtliche und -soziologische Meistererzählung, wie sie von Joseph Ben-David bis zu Rudolf Stichweh (oder Heinrich Dilly für die Kunstgeschichte) vertreten wurde,<sup>2</sup> hat seit etwa zwei Jahrzehnten merklich an Suggestionskraft eingebüßt. Hierfür bildet einerseits die wissenschaftspolitisch geförderte Reintegration von Disziplinen in übergeordnete Thematiken den Hintergrund, andererseits und vor allem aber die Durchsetzung einer »social history of science«, zunehmend kulturwissenschaftlich erweitert, die sich eher für Diskurse, Bilder, Praktiken und globale Interaktionen der Wissenskonstituierung und -zirkulation interessiert als für Disziplinen und Universitäten als institutionelle Container von Wissensproduktion und -diffusion. Disziplinär nicht ausdifferenzierte Orte des Wissens der Frühen Neuzeit wie Kunstkammern, Bibliotheken, *Theatra* oder Salons erfahren verstärkte Aufmerksamkeit, einhergehend mit einer generellen modernisierungstheoretischen Skepsis.

Dass eine praxeologisch, diskursanalytisch und allgemein kulturwissenschaftlich erweiterte Sicht auch auf die Berliner Kunstgeschichte wünschenswert wäre, steht außer Frage. Doch muss sie im hier gegebenen Rahmen nur angedeutet bleiben. Stattdessen möchte die folgende Bestandsaufnahme die seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegebene disziplinäre Dynamik (mit ihrer Institutionalisierung, Spezialisierung, Standardisierung und Professionalisierung) sowie den städtischen Kontext und konkret beteiligte Personen in den Mittelpunkt rücken.

### *Ein unfreundlicher Wirt: Die Berliner Universität*

Obwohl rasch zu einer – bei Studenten wie Professoren gleichermaßen – gesuchten Adresse avanciert, war die 1809/10 gegründete Berliner Universität keineswegs aus dem Stand und über alle Fächer hinweg eine »Modelluniversität«.<sup>3</sup> Innerhalb der Philosophischen Fakultät war das namengebende Fach zwar prinzipiell die »Leitdisziplin« und erfuhr gerade in den ersten Jahrzehnten durch prominente Vertreter auch beträchtliche Aufmerksamkeit, für die Valutierung wissenschaftlicher Arbeit und die sich ausdifferenzierende Forschungspraxis sollte jedoch die philologisch-textkritische Methode, wie sie namentlich von August Boeckh in der Klassischen Philologie und Karl Lachmann in der Germanistik vertreten wurde, maßgebend werden. Auch die Geschichtswissenschaft, wie sie in Berlin durch Leopold von Ranke und später Theodor Mommsen geprägt wurde, verstand sich dezidiert als quellenbasierte Textwissenschaft.

---

2 Ben-David 1977; Ben-David 1991; Weingart 1975; Guntau/Laitko 1987; Schubring 1991; Stichweh 1984; Stichweh 1994; Dilly 1979.

3 Schalenberg 2004a; Bruch 1999.

In dieser Tradition stehend, legte Max Lenz zwischen 1910 und 1918, auf der Basis heute zum Teil verlorener Quellen, seine äußerst faktennahe und detailreiche Geschichte der Universität Berlin vor, bei deren Lektüre dieser doppelte Vorbehalt in Rechnung zu stellen ist: Zum einen hegte er als Historiker in der Nachfolge Rankes eine eher begrenzte Wertschätzung für die Kunstgeschichte, zum anderen war er einer Sichtweise auf die Fachentwicklung verpflichtet, welche von der ›Disziplinierung‹ um prägende Gestalten herum als Normalfall ausging. Seine sehr verhaltenen Urteile über die frühe Kunstgeschichte an der von ihm untersuchten Hochschule sind indes ihrerseits aufschlussreich, eben wegen der noch im frühen 20. Jahrhundert virulenten Vorbehalte gegenüber dem Fach als Universitätsdisziplin.

Zu Franz Kugler bemerkte Lenz: »vielseitig wie kein zweiter (...) bis er in der Kunstgeschichte den Schwerpunkt seines Wirkens gewann. Die Geschichte der Universität, an der er seit 1834 eine Reihe von Jahren Vorlesungen gehalten oder angekündigt hat, hat aber auf ihn kaum einen Anspruch zu machen«.<sup>4</sup> Der seit 1829 an der Berliner Universität lehrende Heinrich Gustav Hotho, dessen überlegte, geheimrätliche Art den Historiker durchaus ansprach, hätte es »nicht weiter gebracht« als zum Extraordinarius, weswegen er auf Einkünfte durch Vorträge über Allgemeine Literaturgeschichte an der Kriegsakademie und die Tätigkeit in der Museumsverwaltung (erst in der Gemäldegalerie, später im Kupferstichkabinett) angewiesen geblieben sei. Ein warmherziger, begeisterungsfähiger, geselliger Schöngeist sei der Hegel-Schüler Hotho gewesen, »die Wissenschaft, die er sich als Spezialgebiet erwählt, drückte sich in seinem eigenen Sein und Wesen aus. Er war nicht bloß Ästhetiker, sondern auch Ästhet«.<sup>5</sup> Derartige Qualifikationen aus dem Munde eines Bismarck-Verehrers und -Biografen können auch als Verdikt mangelnder Durchsetzungsfähigkeit und institutioneller Untüchtigkeit gelesen werden – und noch einmal die im Kaiserreich weitverbreiteten Vorurteile gegenüber dem Fach unterstreichen.

Der spürbar größten Sympathie unter den Gründungsgestalten der Berliner Kunstgeschichte (Carl Friedrich Rumohr und Karl Schnaase werden lediglich am Rande erwähnt) erfreut sich bei Lenz Gustav Friedrich Waagen, seit 1830 Direktor der Königlichen Gemäldegalerie und zudem seit 1844 Extraordinarius an der Universität, beides freilich weniger auf Betreiben der Philosophischen Fakultät als vielmehr auf Druck der preußischen Kultusverwaltung, mit Minister Eichhorn und Referent Kugler als entscheidenden Fürsprechern. Waagen habe sich den »Forderungen der historischen Kritik« gestellt, die »seinen Blick für den Zusammenhang der Kunstgeschichte mit ihren kulturellen Voraussetzungen nur verschärften«.<sup>6</sup> Indes:

»In ihr [der Universitätsgeschichte] hat dieser geistvolle Gelehrte doch nur eine geringe Stelle gewonnen. Das Extraordinariat hat er bis an den Tod behalten: gleich bei der Übertragung war jede Beförderung ausgeschlossen worden; er las meist nur im Winter, und seine Vorlesungen waren ihm wesentlich Vorbereitung auf die Führung der Zuhörer durch

---

4 Lenz 1910, S. 502.

5 Ebd., S. 312.

6 Lenz 1918, S. 143.

das Museum. Und niemand verlangte etwas anderes. Denn daß die Kunstgeschichte sich dereinst zu einem Ordinariat mit Seminar und Doktorpromotionen auswachsen würde, war jener Zeit ein unfassbarer Gedanke.«<sup>7</sup>

Auch im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts hatte das Fach als universitäre Disziplin, wie es sich in den 1850er Jahren von Bonn und Wien ausgehend konstituierte, in Berlin mithin noch einen schweren Stand. Dies kann an einem besonders sprechenden Einzelfall gezeigt werden: dem 1819 geborenen und bereits 1863 verstorbenen Karl Ernst Guhl, der eine interessante Mischung aus ›Kunstschriftsteller‹ und Fachgelehrtem verkörperte. Er wurde 1848 an der Berliner Philosophischen Fakultät für Kunstgeschichte habilitiert und trat in Ermangelung sonstiger Möglichkeiten anschließend mit Vorträgen an diversen Einrichtungen sowie fest angestellt an der Akademie der Künste in Erscheinung, wo er 1859 zum außerordentlichen Professor und Sekretär ernannt wurde. Guhl war Mitherausgeber der vierbändigen, ursprünglich als Bildatlas in Ergänzung zu Kuglers »Handbuch« konzipierten, kompendienhaften und tendenziell auf ein breiteres Publikum zielenden Publikation »Denkmäler der Kunst« (1851–1856) und legte 1853–1856 die textkritisch edierten und kommentierten »Künstlerbriefe« vor, überwiegend italienische Künstler der Renaissance und des Barock erschließend, die unter anderem für Herman Grimm eine wichtige Inspiration wurden.

### *Kunstgeschichte als Magd künstlerischen Schaffens: Die Akademie der Künste*

Guhl ist ein treffendes Beispiel dafür, dass Kunstgeschichte vor 1873 zwar auch an der Berliner Universität allmählich eine Heimstatt fand, aber eben nicht als Disziplin im engeren Sinne. Eine Berufsperspektive für ›Kunsthistoriker‹ war, wenn überhaupt, die Akademie der Künste im Nebengebäude oder ihr Außenposten auf dem Friedrichswerder: die Bauakademie, wo etwa Wilhelm Lübke, der selber bei Kugler und Schnaase studiert hatte, zwischen 1857 und 1861 lehrte. Den dort tätigen Malern, Bildhauern und Architekten waren kunsthistorische Kenntnisse bis dahin eher im Sinne einer allgemeinen Einführung oder als Propädeutik vermittelt worden. Zu den fünf »höheren ästhetischen Fächern der Baukunst« gehörten dabei die bis 1837 hauptsächlich von Hirt gelesene »Anleitung zum Konstruieren und Zeichnen der Säulenordnungen nach Mustern des klassischen Alterthums« und die »Vorträge über die Stadtbaukunst und die Geschichte der Baukunst«. Letztere hielt von 1810 bis kurz vor seinem Tod der als Architekt geschulte und praktizierende Martin Friedrich Rabe (1775–1856), Berliner Schlossbaumeister von 1829 bis 1842.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Ebd., S. 144.

<sup>8</sup> Zur Jubelfeier [1896], S. 47–48. Dass die »Geschichte der Baukunst« überhaupt berücksichtigt wurde, kann insofern als Fortschritt gedeutet werden, als sie im ursprünglichen, 1803 publizierten Curriculum der Bauakademie noch nicht auftauchte, »Stadt-Baukunst« dort stattdessen als rein gegenwärtige Konstruktionsaufgabe erscheint; vgl. »Deklaration des Publikandi vom sechsten July 1799, wegen der (...) zu Berlin gestifteten allgemeinen Bau-Unterrichts-Anstalt. Berlin 1803«, in: GStA PK, I. HA Rep. 76 alt: Ältere (Kultus-)Oberbehörden IV, Nr. 30, Unterricht des Hofrates Hirt in der kritischen Geschichte der Baukunst, 1799–1806; Akte 1055, Bl. 23. – Ich danke

In ähnlicher Weise vertreten, aber nicht zentral oder gar eigenständig war die Kunstgeschichte im ›Haupthaus‹ der Akademie der Künste Unter den Linden: in Form der sich bei den Studenten wechselnder Beliebtheit erfreuenden »kunstwissenschaftlichen Vorträge«. An erster Stelle ist hier der Beitrag und Einsatz von Aloys Hirt zu erwähnen, der nach seiner Rückkehr aus Rom im Jahre 1796 an der Berliner Akademie der Künste und seit 1799 auch an der neugegründeten Bauakademie unterrichtete, wo etwa der – später von ihm abrückende – junge Karl Friedrich Schinkel zu seinen Hörern zählte. Zusätzlich Mitglied der Akademie der Wissenschaften und seit 1810 Professor für Archäologie an der neuen Universität, kann Hirt als erster, vor allem an antiken Themen breit interessierter, freilich noch nicht im engeren Sinne fachwissenschaftlich agierender Berliner Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts gelten.<sup>9</sup>

Eine herausgehobene Rolle für die Berliner Kunstgeschichte – bis hin zu Herman Grimm – spielte die enge Verknüpfung mit der Literatur: zum einen durch die Bedeutung poetischer, dramaturgischer oder mythologischer Stoffe für künstlerisches Schaffen, zum anderen durch das Bestreben der Fachvertreter, selber schriftstellerisch ansprechende Texte zu verfassen.<sup>10</sup> An der Akademie lehrten neben Hirt noch Jakob Andreas Levezow (1770–1835), im Hauptberuf Gymnasiallehrer und seit 1828 Direktor des Antiquariums, und ihm nachfolgend Gustav Adolf Schöll (1805–1882) als Professoren für Mythologie und Altertumskunde. Erst mit dem seinerseits als Archäologen ausgewiesenen Ernst Heinrich Toelken (1785–1869), der neben seiner Tätigkeit an der Universität und am Antiquarium seit 1831 für rund drei Jahrzehnte an der Akademie Vorträge über »Theorie und Geschichte der Schönen Künste« hielt, begann sich eine im engeren Sinne kunstgeschichtliche Zugangsweise zu verbreiten. Dieser Impuls wurde von seinem Schüler Kugler ungleich energischer aufgenommen und durch die Publikationen Rumohrs und das Wirken Waagens im Museum seit den 1830er Jahren unterstützt. Das ›Projekt Kunstgeschichte‹ nahm in dieser Zeit in Berlin allmählich Gestalt an, in dezidierter Abgrenzung gegenüber Hirt und nicht nur deshalb vornehmlich außerhalb der Universität.

An der Akademie wurde unterdessen die Tradition der »Mythologie« nicht aufgegeben. Auf Kugler folgte mit Carl Eduard Geppert (1811–1881), der sich auch als Dramaturg, Reisechriftsteller und Stadthistoriker Berlins einen Namen machte, ein wiederum sehr ›literarisch‹ angehauchter Lehrer, und Ähnliches galt für den ihn 1862 ablösenden Friedrich Eggers (1819–1872), dessen gut besuchte Vorlesungen Themen der Kunstgeschichte mit klassischer Dichtung verknüpften.

Scheinbar vorausweisend auf das gegenwärtige kulturwissenschaftliche Interesse an ›Dingen‹, aber letztlich durch das zeitgenössische Bemühen um eine Nutzung der vorhandenen Kapazitäten erklärbar, erscheint die Einrichtung einer eigenen Dozentur/Professur für Kostümgeschichte für den an der Akademie bekannten Maler und Schriftsteller Hermann Weiss

---

Maja Stark für die Bereitstellung ihres Exzerpts dieses Schriftstücks sowie Constance Krüger und Paulina Ochmann (alle Berlin) für ihre Unterstützung bei der Sichtung der Archivsituation in der Akademie der Künste.

9 Der jung verstorbene Karl Philipp Moritz, für den die von Hirt übernommene Stelle an der Akademie 1793 eingerichtet worden war, sowie der von 1796 bis 1802 nebenamtlich ebenfalls dort tätige Lehrer und Schriftsteller Friedrich Eberhard Rambach (1767–1826) verdienen angesichts ihres sporadischen Wirkens eine derartige Charakterisierung nicht. Borbein 2004. Wegner 2007.

10 Zum weiteren Kontext Rössler 2009.

(1822–1897) im Jahre 1854/56.<sup>11</sup> Diese über 30 Jahre versehene Stelle war indes ebenfalls kein *full-time job* für ihren bald auch am Berliner Kupferstichkabinett und später am Zeughaus tätigen Inhaber.

Seit der Heinitz'schen Reform im späten 18. Jahrhundert, welche der Aufwertung der Kunst in Preußen und nicht zuletzt ihrer wirtschaftlichen Absetzbarkeit galt, war die Akademie mithin eine bzw. bis 1830 wohl *die* zentrale Stätte für die Produktion von sowie die Diskussion und Reflektion über Kunst in Berlin. Dass sich die Kunstgeschichte in ihr nicht weiter verselbständigen konnte, hing mit der spezifischen institutionellen Logik und Zielsetzung zusammen, welche keine Forschungspropädeutik, sondern vorrangig eine Unterrichtung der Eleven im Zeichnen und weiteren, darauf aufbauenden kunstpraktischen Fertigkeiten vorsah.<sup>12</sup> Immerhin wurden kunsthistorische Themen traktiert (wie kompendienhaft auch immer), und nach dem ›proto-disziplinären‹ Wirken Hirts setzte um die Jahrhundertmitte, namentlich mit Lübke und Guhl, ein direkter Personen- und Ideentransfer mit der Universität ein.<sup>13</sup> Wie sah es unterdessen mit den Soziotopen aus, den Formen städtischer Geselligkeit und dem Wirken von Krone und Staat in der Haupt- und Residenzstadt?

### *Offene Häuser und eingetragene Vereine: Die Bedeutung städtischer Geselligkeit*

Wenn von der »Stadt« Berlin die Rede ist, zumal von den am Aufkommen der Kunstgeschichte Beteiligten, so meint das bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ganz wesentlich die zwischen Spreeinsel und Tiergarten gelegenen, barocken Stadterweiterungen mit der Friedrichstraße als definierender Achse. In seiner Dissertation untersucht Frank Wagner die Sozialgeschichte und -topografie der Berliner Universitätsprofessoren im 19. und frühen 20. Jahrhundert und führt aus, wie sehr sich der anfangs als solcher ausgewiesene »Universitätsbezirk« in der Dorotheenstadt, (nördlichen) Friedrichstadt und auf dem Friedrichswerder seit den 1830er Jahren hinsichtlich der von Professoren bevorzugten Wohnquartiere auflöste: zunächst in Richtung Tiergarten und Schöneberg, mit dem Ausbau der Eisenbahn und S-Bahn dann auch in weiter westlich und südwestlich gelegene, neuere Stadtviertel, auf Kosten der Innenstadt.<sup>14</sup> Wichtiger als etwaige sozialgeografische Verschiebungen sind hier freilich die städtischen Soziabilitätsformen, wie sie sich im Vormärz herausbildeten bzw. verfestigten und sich mit den beiden Idealtypen Salon und Verein erfassen lassen.

---

11 Zur Jubelfeier [1896], S. 94.

12 Vgl. das 1838 verabschiedete »Reglement für die Eleven der Königlichen Akademie der Künste«, in: ebd., S. 67–69.

13 Locher hat in seiner Habilitationsschrift darauf aufmerksam gemacht, dass die breit angelegten kunsthistorischen Handbücher (Kugler/Guhl, Lübke, Springer) just in die Inkubationszeit der Disziplin zwischen etwa 1840 und 1870 fielen und im Anschluss in der fachinternen Wertschätzung tendenziell hinter eigenständig geleistete Detailforschungen zurücktraten. Locher 2001, S. 283–284.

14 Vgl. bis zur Fertigstellung der Dissertation vorerst Wagner 2008, S. 370–371.

## *Salons – Kränzchen – informelle Zirkel*

Seit der Berliner Aufklärung des späteren 18. Jahrhunderts waren die Salons eine stilprägende Gesellschaftsform, nominell meist unter Leitung der jeweiligen Dame des Hauses. Hier wäre besonders derjenige von Clara Kugler, geborene Hitzig, in der Friedrichstraße 242 (nahe dem Rondell) zu erwähnen, wo sich Schriftsteller, Künstler und Gelehrte in den 1840er und 1850er Jahren in einer für ihre Ungezwungenheit gerühmten Umgebung ein Stelldichein gaben; neben manch anderen, auch bildenden Künstlern, verkehrten etwa der mit Franz Kugler eng kooperierende Wilhelm Lübke und in seinen Berliner Jahren auch Jacob Burckhardt dort.<sup>15</sup> Obwohl sich die genauen Gesprächsinhalte nurmehr indirekt erschließen lassen, darf doch angenommen werden, dass kunsthistorische Themen und Thesen in diesem Rahmen gleichsam als ›pre-print‹, ›unter Gleichen‹ und vorzugsweise in pointenreichen Erzählungen, debattiert wurden – mithin nicht nach der Logik der später prägend gewordenen fachwissenschaftlichen Kommunikation auf Kongressen oder in Seminaren.

Gediegener als bei Kuglers ging es in dem neuen, repräsentativen Haus des Bildhauers und Akademie-Professors Friedrich Drake am Tiergarten zu, das um 1850 innerhalb Berlins die vielleicht wichtigste Kommunikationsschnittstelle für die Kunstgeschichte bilden sollte, sicher mehr als die ›vollgestopfte‹ Universität. Der aus Düsseldorf zurückgekehrte Karl Schnaase wurde 1848 Untermieter in der geräumigen Villa; Waagen, Kugler, Hotho, Lübke, Eggers und der für die frühe Denkmalpflege in Preußen wichtige Ferdinand von Quast waren in den 1850er Jahren regelmäßige Gäste.<sup>16</sup> Dies entsprach insofern einem Trend, als um die Mitte des 19. Jahrhunderts allgemein eine ›Vergroßbürgerlichung‹ dieses Teils von Berlin einsetzte, an der neben vermögenden Bankiers und Kaufleuten auch Professoren ihren Anteil hatten. Die rasch aus dem Boden sprießenden Hitzig-Bauten entsprachen ganz dem Geschmack und den (Repräsentations-)Bedürfnissen dieses dynamischen Segments der Berliner ›Gesellschaft‹ oder, wie jüngst sozial- und kulturhistorisch resümierend festgestellt wurde: »Das Tiergartenviertel bot (...) die Möglichkeit, in der konkreten Begegnung mit höfisch-feudaler Kultur die Unabhängigkeit – und Überlegenheit – der eigenen, bürgerlichen Kultur offensiv zu demonstrieren.«<sup>17</sup>

## *Berliner Vereine*

Etwas reglementierter und in der Regel unter Ausschluss von Frauen, gleichwohl ›interdisziplinär‹ operierten die Berliner Vereine, zumal diejenigen mit einem wissenschaftlich-kulturellen Anspruch. Sie kultivierten eine Gesprächskultur, die sich zwischen abzuarbeitender Tagesordnung und ›Autorenlesung‹ bzw. Präsentation eigener Kunstwerke mit anschließender Diskussion bewegte. Sie waren Orte der standardisierten, wenn nicht kodifizierten Geselligkeit, zugleich aber Labore und Vortragsstätten für neue Ideen, Texte, Kompositionen und bildkünst-

---

15 Wilhelmy-Dollinger 2000, S. 217–219.

16 Betthausen 1999, S. 367.

17 Reif 2008, S. 145.



lerische Werke.<sup>18</sup> Insgesamt war der Konnex von aktueller Kunstproduktion und -veräußerung einerseits, Kunsttheorie und -historie andererseits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch wesentlich enger als später, eben durch den entsprechenden urban-geselligen Austausch. In seiner »Geschichte der neueren deutschen Kunst« verlieh Athanasius Graf von Raczyński 1841 mit Blick auf die sich rasch vermehrenden Kunstvereine der Erwartung Ausdruck, dass »man sich für das Gedeihen der Künste in Preußen den schmeichelhaftesten Hoffnungen hingeben darf«.<sup>19</sup>

Bereits 1814 hatte sich, unter der Leitung von Louis Catel und Johann Gottfried Schadow, der »Berlinische Künstlerverein« gegründet, dessen gut 30 Mitglieder sich aus bereits arrivierten Künstlern der Haupt- und Residenzstadt rekrutierten und um »Kunstfreunde« sowie Ehrenmitglieder wie Goethe, Zelter, Mendelssohn Bartholdy oder Kultusminister Altenstein ergänzten. Bei den zumindest während der Wintermonate jeweils mittwochs stattfindenden Vereinsabenden im Englischen Haus in der Mohrenstraße wurden Vorträge gehalten, auch über Themen der Kunstgeschichte, es wurde diskutiert und sich über interessante Neuigkeiten aller Art ausgetauscht. Der Verein erlebte seine Blütezeit im Vormärz, war aber noch bis in das späte 19. Jahrhundert existent.<sup>20</sup>

Ein anderes Beispiel wäre der »Tunnel über der Spree«, 1827 von dem bloß vorübergehend in Berlin tätigen Publizisten Moritz Gottlieb Saphir und den beiden Hofchauspielern Friedrich Wilhelm Lemm und Louis Schneider gegründet. Dieser Verein avancierte rasch zu einem Versammlungsort wichtiger Literaten und Figuren des öffentlichen Lebens, auch aus der Politik. In manchem Praktiken der in Berlin ja ebenfalls noch präsenten Logen aufnehmend, hatten Identitätswechsel geringeren Ausmaßes statt durch die Annahme von Vereinsnamen, zumeist solche historischer Persönlichkeiten und die Kooptation durch Referenzen, also die Fürsprache bereits aufgenommener Mitglieder. 1844 stieß Theodore Fontane alias Lafontaine hinzu, war über ein Jahrzehnt begeisterter »Tunnelaner« und lässt in seinem Erinnerungswerk noch aus dem Rückblick eines halben Jahrhunderts erahnen, wie gesucht, animiert und auch profilierungsträchtig die Zusammenkünfte des Vereins gewesen sein müssen. Unter den für die frühe Kunstgeschichte wichtigen Mitgliedern des »Berliner Sonntagsvereins« werden namentlich Friedrich Eggers – vor seiner Dozentur an der Akademie der Künste vor allem Herausgeber des »Deutschen Kunstblattes« und Rauch-Biograf – sowie Franz Kugler und Paul Heyse genannt; alle drei traten in den späten 1840er Jahren bei.<sup>21</sup>

Die wohl wichtigste Vereinigung und *pressure group* für die Belange der noch wesentlich außeruniversitären Kunstgeschichte war der ebenfalls 1827 gegründete »Wissenschaftliche Kunstverein«. In seinen Satzungsparagrafen war als Zweck der mindestens monatlichen

---

18 Das Aufblühen von Kunstvereinen im Vormärz als wesentlich bürgerliche Form von Geselligkeit und Mäzenatentum ist in der Forschung verstärkt thematisiert worden, freilich mehr im Hinblick auf die politischen, sozialen und sammlungsgeschichtlichen Implikationen als auf die kunsthistorischen im engeren Sinne; vgl. Langenstein 1983; Gerlach 1994; Großmann 1994; Pilger 2004; Biedermann 2001, dort auch eine hilfreiche Auflistung der bis 1900 gegründeten Kunstvereine und vergleichbarer Gesellschaften in Europa (S. 267).

19 In Bd. 3, Kap. 13 des betreffenden Werkes; hier zit. n. Biedermann 2001, S. 9.

20 Schadow 1987, Bd. 2, S. 550–552.

21 Fontane 1967, S. 161–183.



Zusammenkünfte vermerkt: eine »Geschäfts- und Arbeitssitzung, in welcher Vorträge philosophischen und historischen Inhalts über die Kunst und Kunstwerke gehalten, Beurteilungen von Kunstwerken und Schriften über Kunst, Correspondenzen, etc. mitgeteilt, von den Künstlern Skizzen, Zeichnungen, Bilder, Kupferstiche, Steindrucke usw. vorgelegt und was sonst der Kunst förderlich sein kann, verhandelt und besprochen werden soll.«<sup>22</sup>

Der Verein bestand bis 1914 und versammelte die Elite des Berliner Geistes- und Kulturlebens; zu den Gründungsmitgliedern gehörten etwa Hegel, Schinkel, Schadow, Rauch und auch Waagen, während die Gebrüder Humboldt die ersten Ehrenmitglieder wurden. Ein weiteres langjähriges Mitglied dieses Vereins war der erwähnte Ernst Heinrich Toelken, seit 1814 Privatdozent, seit 1823 Ordinarius für Archäologie an der Friedrich-Wilhelms-Universität, ab 1832 Direktor des Antiquariums, der Antikenabteilung innerhalb des Museums, sowie Mitglied und zeitweilig Sekretär der Akademie der Künste. Mit dem von ihm herausgegebenen »Berliner Kunstblatt« (1828–29) gab es zudem vorübergehend ein publizistisches Organ, welches kunsthistorische Anliegen über die Vereinssitzungen hinaus einer interessierten Öffentlichkeit vorstellen konnte und sie bereits im Titel mit Berlin assoziierte.

Noch »offizieller« war nur der 1825 gegründete »Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staat«, der zweitälteste seiner Art in Deutschland (nach dem zwei Jahre zuvor begründeten Münchner Verein). Mit Wilhelm von Humboldt, Rauch, Tieck, Schinkel, Beuth und zahlreichen weiteren Repräsentanten der für das vormärzliche Berlin so maßgeblichen Koalition aus oberen Chargen von Hof und Verwaltung sowie aufstiegswilligen bürgerlichen Experten, Gelehrten und Künstlern wurde dieser Kreis, der wiederum einen wichtigen Einfluss auf die Einrichtung und Zusammensetzung der Museumskommission haben sollte, ein weiterer, durch gemeinsame Interessen getragener geselliger Treffpunkt.

Die Förderung der zeitgenössischen Kunstproduktion in Preußen mag das primäre Motiv gewesen sein, doch in der Sache genoss die Kunstgeschichte ebenfalls große Aufmerksamkeit. Die kunsthistorischen Präferenzen der wesentlich von klassizistischer Ästhetik und eigenen Italienaufenthalten geprägten »Kunstfreunde« sollten auch insofern zum Tragen kommen, als der Verein Reisestipendien für junge Künstler auslobte, deren festgelegtes Ziel Italien war.<sup>23</sup> Anfänglich wurden den preussischen Laureati sogar thematisch festgelegte »Preisaufgaben« gestellt, zumeist als Interpretation antiker Mythologie.<sup>24</sup> Prägende Vorsitzende des Vereins waren Wilhelm von Humboldt (bis zu seinem Tod 1835) und, nach seiner Rückkehr nach Berlin im Jahre 1848, Carl Schnaase. Seinen Zenit hatte der Verein zu diesem Zeitpunkt freilich bereits überschritten; den im Jahre 1843 erreichten Mitgliederstand von rund 2.500, darunter das Königspaar, und die damit einhergehenden Einflussmöglichkeiten sollte er nicht wieder erreichen.

---

22 Zit. n. Schadow 1987, Bd. 3, S. 688.

23 Zur zeitgenössischen Berliner Italienreferenz auch Schalenberg 2004b.

24 Großmann 1994, S. 96.

## *Kunst(-darbietung) als Veranstaltung des Staates*

Dies verweist bereits auf die vierte ›Sphäre‹ der oben vorgeschlagenen Matrix, denn ohne den Hof wäre die Beschäftigung mit Kunst und Kunstgeschichte in Berlin – wie auch in Dresden, München oder Wien – nicht in der gleichen Weise möglich gewesen; dies betrifft weniger den etwaigen Kunstverstand einzelner Prinzen, Höflinge oder Beamter als vielmehr die materielle Grundlage in Form der über die Jahrhunderte von den Hohenzollern gesammelten und zum Teil auch vor 1828/30 zugänglich gemachten Kunstgegenstände, welche eine fundierte kunsthistorische Forschung erst ermöglichten. Der Fürstenstaat entwickelte sich durch den Ausbau und die Differenzierung der Bürokratie zum Kulturstaat fort, war zwar immer noch klar hierarchisiert auf den König zulaufend, aber im Detail doch auf den Sachverstand und Einsatz der betreffenden Staatsdiener angewiesen, bis hin zum neuen, sich über kunsthistorische Expertise definierenden Berufszweig des Museumsdirektors und einen wachsenden Stab kunsthistorisch geschulter Mitarbeiter.<sup>25</sup>

So erscheint das in der Matrix bewusst ausgeblendete und auch hier nur ausblicksartig zu erwähnende, sich rasch binnendifferenzierende Museum als übergeordnetes Fünftes, als *quinta essentia*. Prinzipiell als Universalmuseum konzipiert, stellte es auf der Spreeinsel ›Kunstgeschichte‹ emphatisch und in kaum gekannter Vielfalt aus und verlangte geradezu nach einer weitergehenden Deutung der vorhandenen Objekte. Im Berliner Kontext sollte es sich noch vor der Universität, neben der Akademie und stark in die Netzwerke der bürgerlich-städtischen Gesellschaft und höfisch-staatlichen Kunstpatronage eingebunden, als der eigentliche Entstehungsort der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin erweisen. Seine Schlüsselrolle für die personelle und institutionelle Entwicklung der Berliner Kunstgeschichte steht außer Frage; und auch im Hinblick auf die oben skizzierten neueren wissenschaftsgeschichtlichen Zugangsweisen dürfte das Museum ein interessanter Knotenpunkt gewesen sein. Welche kunsthistorischen Praktiken, Diskurse, Bilder und Wissensordnungen dort konkret (re-)produziert wurden und wie Berlin-spezifisch diese waren, könnte reichhaltigen Stoff für weitere Forschungen bereithalten.

---

25 Vogtherr 1997; Stockhausen 2000.

## Abkürzung

GStA PK = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

## Literatur

- Ben-David, Joseph: Centers of Learning. Britain, France, Germany, United States. New York 1977.
- Ben-David, Joseph: Scientific Growth. Essays in the social organization and ethos of science. Berkeley, CA 1991.
- Betthausen, Peter: Schnaase, Karl. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. Stuttgart und Weimar 1999, S. 365–368.
- Biedermann, Birgit: Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Die Förderung öffentlicher Kunstwerke durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Petersberg 2001.
- Borbein, Adolf H.: Aloys Hirt, der Archäologe. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner. Hannover-Laatzten 2004 (Berliner Klassik, Bd. 1, 1), S. 173–189.
- Bruch, Rüdiger vom: Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin. Vom Modell »Humboldt« zur Humboldt-Universität 1810 bis 1949. In: Demandt, Alexander (Hg.): Stätten des Geistes. Große Universitäten Europas von der Antike bis zur Gegenwart. Köln, Weimar und Wien 1999, S. 257–278.
- Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M. 1979.
- Fontane, Theodor: Sämtliche Werke. Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches (1898). Bd. 15. Hg. von Kurt Schreinert und Jutta Neuendorff-Fürstenau. München 1967.
- Gerlach, Peter (Hg.): Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine. Aachen 1994.
- Gradmann, Christoph: Jenseits der biographischen Illusion? Neuere Biographik in Wissenschafts- und Medizingeschichte. In: NTM. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin 17 (2009), S. 207–218.
- Großmann, Joachim: Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786–1850. Berlin 1994.
- Guntau, Martin/Laitko, Hubert (Hg.): Der Ursprung der modernen Wissenschaften. Studien zur Entstehung wissenschaftlicher Disziplinen. Berlin 1987.
- Langenstein, York: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. München 1983.
- Lenz, Max: Geschichte der Königlich Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Bd. 2, 1: Ministerium Altenstein. Halle a. d. S. 1910 und Bd. 2, 2: Auf dem Weg zur deutschen Einheit im neuen Reich. Halle a. d. S. 1918.
- Locher, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950. München 2001.
- Pilger, Kathrin: Der Kölner Zentral-Dombauverein im 19. Jahrhundert. Konstituierung des Bürgertums durch formale Organisation. Köln 2004.
- Reif, Heinz: Das Tiergartenviertel. In: Reif, Heinz (Hg.): Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900. Berlin 2008, S. 133–161.
- Rößler, Johannes: Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft. Berlin 2009.
- Schadow, Johann G.: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Hg. von Götz Eckhardt. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849. 3 Bde. Berlin 1987.
- Schalenberg, Marc: »... der deutschen Wissenschaft eine kaum noch gehoffte Freistatt eröffnen« – Überlegungen zur Vorgeschichte und Gründung der Berliner Universität. In: Acta Historica Leopoldina 43 (2004), S. 101–113. [Schalenberg 2004a]
- Schalenberg, Marc: Italia docet. Prolegomena zu einer Geschichte der Gebildeten in Berlin um 1800. In: Schalenberg, Marc/Walther, Peter Th. (Hg.): »... immer im Forschen bleiben«: Rüdiger vom Bruch zum 60. Geburtstag. Stuttgart 2004, S. 15–32. [Schalenberg 2004b]
- Schubring, Gert (Hg.): »Einsamkeit und Freiheit« neu besichtigt. Universitätsreformen und Disziplinenbildung in Preußen als Modell für Wissenschaftspolitik im Europa des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1991.
- Stichweh, Rudolf: Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740–1890. Frankfurt a. M. 1984.
- Stichweh, Rudolf: Wissenschaft, Universität, Professionen. Soziologische Analysen. Frankfurt a. M. 1994.
- Stockhausen, Tilmann von: Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbspolitik 1830–1904. Berlin 2000.

- Vogtherr, Christoph M.: Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums. Berlin 1997 [Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 39 (Beiheft 1997)].
- Wagner, Frank: Professoren in Stadt und Staat. Das Beispiel der Berliner Universitätsordinarien. In: Schwinges, Rainer Ch. (Hg.): Universität im öffentlichen Raum. Basel 2008, S. 365–385.
- Wegner, Reinhard: »Das Höchste liegt nur im Gesamten«. Alois Hirts Kunstgeschichte im Zeitalter der Krisen. In: Grave, Johannes / Locher, Hubert / Wegner, Reinhard (Hg.): Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800. Göttingen 2007, S. 86–98.
- Weingart, Peter (Hg.): Wissenschaftsforschung. Eine Vorlesungsreihe. Frankfurt a. M. und New York 1975.
- Wilhelmy-Dollinger, Petra: Die Berliner Salons. Mit kulturhistorischen Spaziergängen. Berlin u. a. 2000.
- Zur Jubelfeier 1696–1896. Kgl. Akad. Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin. Berlin [1896].